

УДК 130.2 + 72

Решикова С.П.

Образ и место архитектуры в немецкой классической и постклассической философии

Целью доклада является исследование эволюции взглядов выдающихся немецких философов на архитектуру как вид искусства. В классической философии архитектура часто стояла на самой низкой ступени среди других видов искусства. Эта традиция идет ещё от Платона, который согласно античной традиции понятием «искусство», объединял многие виды деятельности и ремесел. Архитектура была для Платона строительным искусством, в котором нужно большее всего ценить точность расчетов. Автор статьи ставит своей задачей показать, как идеи утилитарного предназначения архитектуры продолжают существовать не только в немецкой классической, но и в иррациональной философии. В немецкой классической философии они получили яркое выражение в работах Иммануила Канта, Георга Вильгельма Фридриха Гегеля. Эту же традицию продолжает один из самых ярких представителей иррационализма Артур Шопенгауэр. Таким образом, в понимании архитектуры как вида искусства иррационалистическая философия оказывается под влиянием идей немецкой классической философии. И те, и другие философы объясняли свое видение архитектуры тем, что строительство зданий имеет практическое предназначение, поэтому архитектура не всегда соответствует идеям чистого искусства. Во второй части статьи автор обращает внимание на то, что в XX столетии возникает новая эстетическая концепция. Формирование новых архитектурных стилей, вызванных появлением такого явления, как авангард, приводит к тому, что инженерные конструкции воспринимаются как художественные образы. Архитектура становится выражением времени, его культуры и ценностей, она становится значимой для понимания человека. Через архитектуру, которая является образом времени, происходит восприятие человеком прошлого и настоящего, восприятие самого себя. Таким образом, философская мысль эволюционирует от понимания архитектуры как эстетической ценности до её понимания как самостоятельного языка эпохи.

Ключевые слова: архитектура, философия искусства, эстетическое, практическое, классическая философия, постмодернизм.

Решикова Светлана Петровна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социологии Южно-Уральского государственного университета. E-mail: pos0909@rambler.ru

The image and the place of architecture in the German classical and post-classical philosophy

The purpose of this report is to study the evolution of the views of the great German philosophers to the architecture as an art form. In classical philosophy architecture was often stood at the lowest level among the other arts. This tradition was from Plato, who, according to the ancient tradition of the concept of "art", brought together many activities and crafts. The architecture was for Plato as a building art, which are most needed to appreciate the accuracy of the calculations. The author aims to show how the ideas of the utilitarian purposes of architecture continue to exist not only in the German classical but also in irrational philosophy. In the German classical philosophy they got a vivid expression in the works of Immanuel Kant and Georg Wilhelm Friedrich Hegel. This tradition was continued by one of the brightest representatives of irrationalism – Arthur Schopenhauer. Thus, in the understanding of architecture as an art the irrationalism philosophy is influenced by the ideas of classical German philosophy. The philosophers of both directions have explained their vision of the architecture that the construction of buildings has a practical purpose. That is why the architecture does not always correspond to the ideas of pure art. In the second part of the manuscript the author draws attention to the fact that a new aesthetic concept was appeared in the twentieth century. The formation of new architectural styles, due to the emergence of such phenomena as the avant-garde, was leading to the fact that the engineering designs are perceived as artistic images. Architecture became an expression of the time, its culture and values, it became important for the thinker's understanding. Hans Georg Gadamer, one of the founders of hermeneutics in contemporary philosophy and aesthetics, criticized traditional rationalism and put forward the new concepts and principles, including, the understanding of the place and the image of architecture in art. Through architecture, which is course of time, there is a perception of a human of the past and the present, the perception of itself. So the philosophical thought has evolved from an understanding of architecture as an aesthetic value to its understanding as an independent language of the era.

Keywords: architecture, philosophy of art, aesthetic, practical, classical philosophy, postmodernism.

Reschikova Svetlana Petrovna,
Ph.D., Associate Professor of Philosophy and Sociology, South Ural State University. E-mail: pos0909@rambler.ru

Международная научно-практическая конференция ДИСКУРСОЛОГИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Архитектура как вид искусства всегда привлекала внимание философов различных эпох. Но в классической философии по своей значимости она занимала более низкое место по сравнению с другими видами искусства: живописью, скульптурой и особенно музыкой. Это связано, прежде всего, с её практическим предназначением в жизни людей, поскольку любое здание должно было соответствовать предназначаемой функции. Поэтому со времен Платона в философской традиции преобладала мысль о том, что архитектура занимает некое посредническое место между художественной и практической, ремесленной деятельностью людей и поэтому не может соответствовать идеалам чистого искусства. Традиция подобного понимания архитектуры в философии искусства существовала в течение многих столетий, и только XX век изменил философский взгляд на понимание её места в искусстве.

Традиционное восприятие архитектуры наблюдается в рассуждениях родоначальника немецкой классической философии Иммануила Канта. В работе «Критика способности суждения» в качестве важнейшего условия красоты он выделяет «целесообразность без понятия»: «Каждый согласится, что суждение о красоте, к которому примешивается малейший интерес, пристрастно и не есть чистое суждение вкуса. Для того чтобы выступать судьей в вопросах вкуса, надо быть совершенно незаинтересованным в существовании вещи, о которой идет речь, и

испытывать к этому полное безразличие» [1, с.24].

В связи с этим Кант разделяет понятие красоты на два вида: «свободная красота и лишь сопутствующая». Свободная красота – это красота сама по себе, она не связана ни с какой целью. Он приводит пример цветов как свободной красоты природы, потому что в понимании этой красоты отсутствует принцип целесообразности. Суждение о свободной красоте, по Канту, это чистое суждение вкуса, которое не предполагает какой-либо цели. Что касается видов искусства, то здесь философ следует сложившейся традиции классической философии и в качестве примера свободной красоты приводит музыку, точнее, музыкальную импровизацию, которая не следует заданным ранее правилам. Архитектура же в идею свободной красоты у Канта не вписывается. Красота (здания (церкви, дворца, арсенала или беседки) предполагает понятие цели, определяющей, какой должна быть вещь, т.е. предполагает понятие её совершенства и, следовательно, есть сопутствующая красота» [1, с.43]. Таким образом, архитектура – это всего лишь сопутствующая красота, а такая красота наносит ущерб чистоте суждения вкуса, поскольку в ней доминирует, прежде всего цель. «Многое из того, что непосредственно нравится в созерцании, можно было бы добавить к зданию, если бы только ему не надлежало быть церковью; образ можно было бы украсить разного рода завитушками и легкими, правильными штрихами, подобными татуировке жите-

Международная научно-практическая конференция ДИСКУРСОЛОГИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

лей Новой Зеландии, если бы только это не был человек; а человек мог бы иметь значительно более тонкие черты и более приятный, мягкий овал лица, если бы он не должен был представлять мужчину, и к тому же воинственного» [1, с. 43]. Цель, которая задает определенные рамки пониманию красоты, не способствует, говоря словами Канта, благорасположению к красоте в виде свободного и чистого суждения вкуса. В данном случае эстетическое соединяется с интеллектуальным, а из этого следует, что прекрасное существует уже не само по себе, а используется в качестве орудия для достижения другой цели – цели доброго. В данном случае, по Канту, «доброе – то, что ценят, одобряют, то есть то, в чем видят объективную ценность» [1, с. 28]. «Комната, стены которой образуют косые углы, сад такого же типа, вообще всякое нарушение симметрии, будь то в животных (если они, например, одноглазы), в зданиях или клумбах, нам не нравится потому, что это нецелесообразно, не только практически для определенного использования этих вещей, но и для суждений о них, исходя из самых различных намерений; подобное не происходит в суждении вкуса, которое, если оно чисто, непосредственно связывает предмет благорасположения или его отсутствия с созерцанием предмета, не руководствуясь возможностью использовать его или какой-либо целью» [1, с.51]. Таким образом, следуя логике Канта, архитектура могла бы быть свободной красотой в том случае,

если бы тот, кто высказывает суждение вкуса о ней, не знал бы цели предназначения зданий. Кант отводит архитектуре большей частью утилитарное предназначение: «Если кто-нибудь спросит меня, нахожу ли я дворец, который находится передо мной, прекрасным, то я могу, конечно, сказать, что не люблю вещи, созданные только для того, чтобы на них глазели; могу ответить, как ирокезский сахем, которому в Париже больше всего понравились харчевни; могу сверх того высказать вполне в духе Руссо свое порицание тщеславию аристократов, не жалеющих пота народа для создания вещей, без которых легко можно обойтись; могу, наконец, с легкостью убедить себя в том, что, находясь на необитаемом острове без всякой надежды вернуться когда-либо к людям и обладая способностью только силою желания, как бы волшебством, воздвигнуть такое великолепное здание, я не приложил бы для этого даже такого усилия, будь у меня достаточно удобная хижина» [1, с. 24].

Не более высокое место как вид искусства архитектура занимает и в философии Гегеля. Несмотря на то, в лекциях об эстетике Гегель уделяет значительное внимание архитектуре как виду искусства, но она предстает у него в качестве наиболее «неразвитого» вида искусства. По Гегелю, искусство – это победа духа над материей. Но архитектура – это материальное, это только начальная ступень искусства. Но не уделяя в данной работе внимания взглядам Гегеля на архитектуру, кото-

Международная научно-практическая конференция ДИСКУРСОЛОГИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

рые достаточно широко освещены в научной литературе, хотелось бы обратиться к пониманию места и образа архитектуры в творчестве другого немецкого философа – Артура Шопенгауэра.

В философии А. Шопенгауэра искусство несравненно выше науки, поскольку оно - высшая ступень познания идеи. Наука, изучающая внешний мир, его связи и взаимоотношения, подчинена Воле. Искусство возникает, благодаря гению, только оно может подняться над властью Воли и познать идею. Поэтому, считает Шопенгауэр, искусство освобождает душу человека от вызываемых Волей страданий. Выше искусства может быть только моральное самосовершенствование. Именно благодаря искусству человек вырывается из-под власти Воли и может познать идею. Эстетическое наслаждение, по Шопенгауэру, возникает тогда, когда происходит «освобождение познания от служения воле, забвение самого себя, как индивидуума, и возвышение сознания до чистого, безвольного, безвременного, от всяческих отношений независимого субъекта познания» [2, с. 429].

Как и его предшественники (от Платона до Канта), Шопенгауэр по-разному оценивает место и роль всех видов искусства в этом процессе. Высшее место отводится драме, которая приводит к познанию наиболее значительных идей. Затем следуют скульптура и живопись, которые тоже играют большую роль в познании идеи. А вот архитектура, на его взгляд, является

нижайшей ступенью объективации воли, отсюда «объективная значительность того, что зодчество нам открывает, сравнительно не велика» [2, с. 447]

У философа к архитектуре двойственное отношение: с одной стороны, это изящное искусство, а с другой – она предназначена для утилитарных целей и поэтому «служит воле, а не чистому познанию и, следовательно, уже не есть искусство» [2, с. 444]. Шопенгауэр считает, что цель архитектора при создании своих произведений заключается в максимальном достижении эстетических целей, при том, что они подчинены чуждым, полезным целям. Но проблема заключается в том, что возможность прекрасного в этом виде искусства находится в обратной зависимости от его полезности. Чем больше требований необходимости: климат, предназначение здания и т.д., тем меньше возможностей для прекрасного. «Борьба между тяжестью и косностью составляет единственное эстетическое содержание изящной архитектуры: разнообразными способами заставить её совершенно ясно высказаться – её задача» [2 с. 445]. Если бы строение было предназначено только полезным целям, его масса была бы просто грудой камня, как можно крепче соединенной с земным шаром. Именно в этой тяжести проявляется Воля, но этому противится косность, т.е. объективация Воли: «Балка может давить на землю только посредством колонны, свод должен поддерживать сам себя и может удовлетворять

своему стремлению к массе земли только через посредство стен и т.д. Но именно на этих вынужденных окольных путях, именно посредством таких задержек раскрываются наиболее явно и многообразно те грубой каменной массе присущие силы: и далее чисто эстетическая цель зодчества идти не может» [2 с. 445]. Так же, как и Кант, Шопенгауэр красоту архитектуры видит, прежде всего, в целесообразности, отсюда он приходит к выводу, что «для понимания архитектурного произведения и эстетического им наслаждения неизбежно необходимо иметь непосредственное созерцательное познание его материи, относительно её веса, её косности и сцепления...» [2 с. 445]. Но особое значение в восприятии архитектуры Шопенгауэр придает свету. Это «самый крупный алмаз в короне красоты и оказывает на познание всякого прекрасного предмета решительное влияние: вообще присутствие его – необходимое условие; благоприятное его положение возвышает красоту даже наиболее прекрасного» [2 с. 433]. Когда зритель воспринимает архитектурное произведение, он должен обязательно принимать во внимание воздействие света, потому что при солнечном свете впечатление может быть одним, а при лунном – совершенно другим. И все-таки, хотя Шопенгауэр и отмечает архитектуру как нижайшую ступень активации воли, она остается для него прежде всего видом искусства, т.к. «эстетическое наслаждение при виде пре-

красного и благоприятно освещенного здания будет заключаться не столько в восприятии идеи, сколько в присущем такому восприятию субъективном его корреляте, следовательно, преимущественно состоять в том, что при этом виде зритель отрывается от индивидуального образа познания и подымается к роли чистого, безвольного субъекта познания, следовательно, в самом чистом, от всех страданий хотения и индивидуальности освобожденном, созерцании» [2 с. 447].

Позиция архитектуры как вида искусства меняется в концепциях философов второй половины 19 - начала 20 века. Это изменение связано с появлением авангарда, который значительно изменил всю эстетическую парадигму. Так, например, И.Н. Духан, раскрывая этот процесс в статье «Философия классического в искусстве и проектной культуре модернизма», приводит мысль о том, что в начале XX века «интеллектуализация авангарда в 1920-х сопровождалась более глубоким его соотношением как с классическим опытом, так и с идеями математики и естественных наук [Lissitzky 1925, 101-113]» [4, с. 57].

В начале XX века формируются новые архитектурные стили, как, например, конструктивизм, которые инженерные сооружения возводят в ранг эстетики.

Связь архитектуры с практической необходимостью людей, которая мешала её восприятию как вида искусства, становится главной. Именно такие направления искусства XX столетия, как кубизм, футуризм и подобные

Международная научно-практическая конференция ДИСКУРСОЛОГИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

им, сформировали ту эстетическую установку, которая крайне близка инженерному идеалу. Все это создало более чем благоприятную конъюнктуру для изменения позиции архитектуры в нашем представлении об искусстве. Особенно ярко это проявилось во второй половине XX века, когда начали развиваться идеи постмодернизма.

И.Н. Духан в своей статье «Философия классического в искусстве и проектной культуре модерна» замечает: «Мир вероятностей всегда богаче возможностями и сложнее, чем мир детерминистский. Архитектура и художественная композиция «собирается» из многообразных исторических прообразов, соответствующих идее и теме» [4, с. 58].

В XX веке философов занимают проблемы смысла и способов его включения в архитектуру. Важный момент в осмыслении характера новой архитектуры отмечает уже упоминавшийся ранее И.Н. Духан: «Сам характер новой движущейся реальности XX в. стимулировал видение архитектурных норм в развертывании и становлении, и ключевой категорией архитектурной перцепции и, соответственно, формообразования здесь становится скорость», и далее, «скоростное восприятие «ломает» оси фронтального неспешного созерцания, превращая архитектурное пространство в сгусток – калейдоскоп сменяющихся образов» [5, с. 65]

Такая позиция в отношении архитектуры весьма характерна для Г. Гадамера, одного из крупнейших разработчиков герменевтического метода в современ-

ной философии и эстетике.

Гадамер видит задачу герменевтики не столько в искусстве истолкования текста, сколько в исследовании условий возможности его понимания. Философ убежден, что смысл целого текста можно понять через понимание его отдельных частей. Но для понимания смысла отдельной части требуется понимать целое, т.е. должно быть определенное «предпонимание». Таким образом, весь процесс понимания – это диалог: чтобы понять текст, нужно, прежде всего, понять вопрос, который этот текст ставит. Для того, чтобы понять вопрос, мы должны уметь задаться им сами, отнести этот вопрос к себе, что ведет к критической проверке нашего «предпонимания». В этом случае понимание рассматривается как процесс «слияния горизонтов» интерпретатора и текста, причем смысловой горизонт интерпретатора тоже изменяется. «То, что было застывшим языком литературного произведения, – пишет Гадамер, – необходимо превратить в свой собственный язык. Только тогда литературный текст становится произведением искусства. То же касается изобразительного искусства, архитектуры» [3, с. 318]. Только в этом случае решится проблема соединения памятников архитектуры прошлого с настоящей жизнью, в которой формы общения, установки зрительного восприятия, особенности освещения в значительной степени отличаются от тех, которые были во времена создания этих архитектурных сооружений. Только тогда про-

Международная научно-практическая конференция ДИСКУРСОЛОГИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

изоидет объединение прошлого и настоящего: «Это не охрана памятников в смысле их консервации, а постоянное взаимодействие современности и ее целей с минувшими временами, которым мы также принадлежим». [3, с. 319]. Гадамер считает, что у каждого произведения искусства есть свое собственное время, которое выражается в его восприятии. Зритель для того, чтобы воспринять изобразительное искусство, «странствует» по картинам и архитектурным памятникам, по одним медленнее, по другим быстрее. «Одна из величайших фальсификаций, порожденных репродукциями, приводит к тому, что, увидев, наконец, в оригинале выдающееся произведение мировой архитектуры, мы нередко испытываем разочарование. Оно оказывается не столь живописным, как на фотографиях. Это разочарование свидетельствует о том, что в действительности мы не постигли это строение как архитектурную структуру, как искусство, застряв на внешней привлекательности. Для этого необходимо приблизиться к нему и войти внутрь, выйти из него, обойти снаружи и внутри, чтобы постепенно прочувствовать, что же может дать это здание для ощущения жизни, для развития этого ощущения» [3, с. 314].

Пытаясь понять эстетический смысл изобразительного искусства: живопись, пластика, архитектура, - он обращается к трем главным принципам классического понимания искусства: подражанию, выражению и обозначению в самых широ-

ких смыслах этих понятий. В этом случае развиваются идеи античных философов, в частности, идея мимезиса Аристотеля. Но, если Аристотель утверждал, что подражание – это узнавание вещи, когда открывается её сущностное и отпадает случайное, то Гадамер считает, что подражание – это ещё и узнавание реципиентом самого себя. Произведение искусства воспринимается им как своеобразная «игровая площадка», на которой «узнавание и понимание» совпадают. «Притязания современного художника обусловлены новой социальной ситуацией. Это своего рода оппозиция бюргерскому канону восприятия и религии культуры, побуждающая художника использовать нашу активность в своих собственных интересах. Так случается всякий раз, когда при построении кубистической или абстрактной картины шаг за шагом синтезируются отдельные грани образа, возникающие у зрителя при многократной смене точек зрения. Художник стремится выразить в произведении то новое художественное настроение, в соответствии с которым он творит и которое представляется ему новой формой всеобщего взаимопонимания, солидарности» [3, с. 274].

Гадамер выделяет в качестве общего принципа искусства наличие в произведении такой духовной энергии, которая может создать целостный художественный микрокосм. Отсюда возникает единство художественного произведения и окружающей среды.

«Вместе с тем я утверждаю, - пишет Гадамер, - что великие

Международная научно-практическая конференция ДИСКУРСОЛОГИЯ: МЕТОДОЛОГИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

художественные достижения самыми разными путями нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхвываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира. Так было всегда, и несомненно, что конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические приспособления, с которыми мы ежедневно имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни. И далеко не

случайно, что в процессе создания произведения художник преодолевает напряжение, возникающее между ожиданиями, идущими от традиции, и новыми привычками, вводимыми им самим» [3, с. 274].

Исходя из вышеизложенных взглядов, мы видим, что образ и место архитектуры в немецкой философской мысли эволюционируют от понимания её как эстетической ценности до её понимания как самостоятельного языка со своей системой знаков, при помощи которых передается мысль.

Библиографический список

1. Кант И. Аналитика прекрасного// И. Кант Критика способности суждения [Электронный ресурс] – URL: <http://iakovlev.org/zip/kant3.pdf> (дата обращения 24.09.2015).
2. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики [Текст]// А. Шопенгауэр Избранные произведения. М.: Просвещение, 1992. 479 с.
3. Гадамер Г. Актуальность прекрасного [Текст]./ Г. Гадамер. Пер. с немецкого - М.: Искусство 1991г., 367 с.
4. Духан И.Н. Философия классического в искусстве и проектной культуре модерна// Вопросы философии – 2009. - № 6 – С.47 – 59.
5. Духан И.Н. «Держаться вплотную к видимому»: философия и искусство времени// Вопросы философии – 2012. - №7 – С. 64-74.

References

1. Kant I. Analitika prekrasnogo [Analytics beautiful], I. Kant. Kritika sposobnosti suzhdeniya [Critique of Judgment], URL <http://iakovlev.org/zip/kant3.pdf> (accessed 15.10.2015).
2. A. Shopengaujer. Osnovnye idei jestetiki [The basic ideas of aesthetics], A. Shopengaujer Izbrannye proizvedenija, M., Education, 1992, 479 p.
3. G. Gadamer Aktual'nost' prekrasnogo [Urgency wonderful], German-M., Arts, 1991, 367 p.
4. Duhan I.N. Filosofiya klassicheskogo v iskusstve i proektnoj kul'ture moderna [The philosophy of classical art and design culture of modernity], Voprosy filosofii, 2009, № 6, p. 47–59.
5. Duhan I.N. «Derzhat'sya vplotnuyu k vidimomu»: filosofiya i iskusstvo vremeni ["Stay close to the apparently"], philosophy and art of time], Voprosy filosofii, 2012, № 7, p. 64–74.